PUBBLICAZIONE MENSILE

CONTO CORRENTE CON LA POSTA

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO · ROMA

ANNO IX - FASC. I

GIUGNO MCMXXVIII
(ANNO VI)

QUADRI - MOBILI - STATVE ED OGGETTI D'ARTE

VIA FLAMINIA, 126 TELEFONO 21822

Walter de Gruyter & Co.
Postcheckkonto:

Berlin W 10, Genthiner Str. 38
Berlin NW 7, Nr. 595 33

REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

WILHELM WAETZOLDT

Dal 46° volume in poi esce nel vecchio formato ma in nuova veste con la migliore carta per illustrazioni, ed è tecnicamente assai accurato.

Abbonamento annuale (6 numeri) L. 180

Il volume 49° è di prossima pubblicazione

SI SPEDISCONO GRATUITAMENTE PROSPETTI ILLUSTRATI

OCCASIONE

Das Neue Kunsthandwerk

in Germania e in Austria

Opera tipica dell' arte tedesca applicata all'industria
384 illustrazioni e molte tavole fuori testo
La forniamo (finora per M. 42) per M. 28
contro pagamento di M. 10
e 3 rate mensili, ciascuna di M. 6

Indispensabile agli artisti, artigiani, architetti d'interni e ad ogni amico dell'arte

PROSPETTI ILLUSTRATI GRATIS

EDITORE
ALEXANDER KOCH, DARMSTADT W. 103

CORRADO RICCI

LE VITE DEL VASARI

NELL' EDIZIONE DEL MDL

OPERA IN 4 VOLUMI

L'opera che Giorgio Vasari compose e pubblicò a Firenze nel 1550 è ristampata per appagare un vivo desiderio espresso ripetutamente dagli studiosi d'arte. — Edizione di lusso e limitata a sole 1000 copie. — Come è noto, tratta delle vite dei più eccellenti architetti, pittori e scultori di quell'epoca

Prezzo dell'opera completa in 4 volumi L. **175**

CASA EDITRICE D'ARTE
BESTETTI & TUMMINELLI
MILANO (120)
Viale Piave N. 20 - Telefono N. 20.900

"GRAMMOFONO" DA VIAGGIO N. 101 B

NUOVO PREZZO L. 975

ELEGANTE, LEGGERO E ROBUSTO

MODELLI DI LUSSO
- In tela cocodrillata bruna, blu o grigia . . . . . L. 1100
- In vero marocchino rosso e finimenti dorati . . . . . L. 1450

Questo nuovissimo modello di eccezionale naturalezza di suono è munito di tutti quei meravigliosi perfezionamenti nella tromba interna, nel braccio acustico e nel diaframma che lo fanno un istrumento "fuori classe".

TUTTE LE DANZE. TUTTI I MAGGIORI ARTISTI DEL CANTO E DELLA MUSICA

Esigere **"LA VOCE DEL PADRONE"**

Strumenti da L. 750 ed oltre

Dischi da L. 11 a L. 60

Dimensioni: cm. 14 × 29 × 42
Peso Cg. 7.200 circa

Cataloghi gratis

Società Anonima Nazionale del "GRAMMOFONO"

MILANO – Galleria Vittorio Emanuele, 39 (lato Tommaso Grossi)

ROMA - Via Tritone, 89 (negozio unico per Roma) TORINO - Via Pietro Micca, 1

"TRIUMPH"

Indiscutibilmente la migliore

SENZA DIFETTI!

•

COSTA MENO DELLE ALTRE

PERFETTA

•

SOLIDA

•

CELERE

Domandate preventivi per forniture, cambi, ecc., alla:

AGENZIA GENERALE PER L'ITALIA E COLONIE

Ditta MONETI & DE ANGELIS di PIETRO MONETI

VIA DI MONTORO, 8 - ROMA (16) - TELEFONO N. 26-50

ESPOSIZIONE E VENDITA: CORSO UMBERTO I - GALLERIA S. MARCELLO

Macchine d'occasione garantite d'ogni marca - Laboratorio di precisione per la riparazione di macchine da scrivere e calcolatrici

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE JUIN, 1928

LES FRESQUES DE LA COLLEGIATA DE CASTIGLIONE OLONA, PAR MARIO SALMI, PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART À L'UNIVERSITÉ DE PISE, AVEC 22 ILLUSTRATIONS.

Poursuivant l'examen des fresques qui décorent ce remarquable monument, Mario Salmi étudie la décoration des parois de la chapelle gothique, décoration qu'il reconnait être vraiment animée par l'esprit de la Renaissance. Elle comprend les deux légendes des saints Laurent et Etienne, qui sont dûes à deux peintres distingués qui entreprirent ensemble cette décoration. De l'un d'eux, appartenant à la tendance esthétique qui aboutit à Francesco Pesellino, et se rapprochant aussi de Fra Filippo Lippi, sont les scènes de la consécration de St-Etienne, de sa prédication, du Saint devant les docteurs de la loi, et de sa lapidation, outre les histoires de St-Laurent qui sont dans la partie supérieure de la paroi opposée (St-Laurent qui distribue les trésor de l'empereur Philippe sur l'ordre du pape Sixte II, le Saint devant l'empereur Decius, le Saint en prison, convertissant et baptisant). On doit au contraire à Paolo Schiavo la scène de l'ensevelissement de St-Etienne et celles de la partie inférieure de la paroi opposée, représentant le martyre et la sépulture de St-Laurent.

M. Salmi, place l'exécution de ces fresques entre 1432 et 1440; il reconnait par conséquent chez le premier peintre un caractère plus archaïque que chez Francesco Pesellino et en même temps un tempérament aimable et éclectique; il réussit à insérer dans l'oeuvre de Paolo Schiavo ces fresques, par leur style antérieures à d'autres oeuvres de lui plus facilement datables. M. Salmi fait remonter aux premières années de cette même époque, entre 1432 et 1435, les fresques de Masolino dans la voûte de la chapelle.

DESSINS DU PARMESAN GRAVÉS SUR BOIS AU XVIme SIÈCLE, PAR MARY PITTALUGA, PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART, AVEC 8 ILLUSTRATIONS.

Pour établir la position et l'importance des premières gravures sur bois en clair-obscur, interprétations originales et individuelles de l'oeuvre d'un artiste, et en même temps premiers témoignages des nouvelles orientations de tendance luministique dans la peinture, M.lle Pittaluga publie quatre dessins du Parmesan avec leurs gravures respectives: le dessin nommé « Sorpresa », « un Fauno che immerge il flauto nell'acqua di un ruscello », le « Bagno delle Ninfe », l'« l'Adorazione dei Magi ». De ce dernier, le clair-obscur de Nicolò Vicentino a vraiment le caractère d'un chef-d'oeuvre original.

UN APPARTEMENT NEOCLASSIQUE A PADOUE, PAR BRUNO BRUNELLI, AVEC 21 ILLUSTRATIONS.

Dans l'ancien palais Trento a Padoue, passè aux Papafava en 1805, le comte Alessandro Papafava aménageait en 1817, à l'occasion des noces de son frère Francesco avec Luisa Boncompagni Ottoboni, un appartement que l'on admire encore aujourd'hui. Cet appartement, splendide par sa décoration architectonique et par tous les embellissements de l'art, est certainement un des plus purs exemples de ce style néo-classique qui ne fut pas toujours ailleurs exempt d'exagérations et de froideur. Les salles, ornées avec sobriété et avec un goût toujours très fin, sont enrichies de bas-reliefs, de fresques, de camaïeux à sujet classique qui ajoutent à l'ensemble de la sévérité sans lourdeur. A côté des nombreux bronzes, des horloges, des candélabres, des amphores, des statuettes, savamment disposés pour aviver un angle ou faire ressortir la beauté d'un meuble ou d'une cheminée, on admire aussi des oeuvres d'art remarquables comme la tête de Minerve de Canova. Mais plus que tout le reste, on apprécie l'organicité de conception et aussi la génialité qui ont inspiré le créateur de cet appartement, auquel collaborèrent des artistes connus tels que Luigi Zandomeneghi, Luigi Ferrari, et Rinaldo Rinaldi, l'élève préféré de Canova, comme auteurs des bas-reliefs de la salle, et Giovanni Demin de Bellune qui peignit les fresques et les camaïeux dans la chambre à coucher et dans les autres salles du palais.

Walter de Gruyter & Co. Berlin W 10, Genthiner Str. 38
Postcheckkonto: Berlin NW 7, Nr. 595 33

DIE ANTIKE

ZEITSCHRIFT
FÜR KUNST UND KULTUR
DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

HERAUSGEGEBEN VON

WERNER JAEGER

Rivista trimestrale riccamente illustrata - Anno 4°, 1928 - Abbonamento annuo L. 180

I membri della "Società per la Coltura antica" la ricevono
contro versamento della quota annuale d'associazione (L 135)

A fianco dell'Arte è da considerare come base fondamentale di essa la Coltura in senso largo, come oggi si richiede nelle indagini sull'Antichità. Coltura che, all'infuori dello Stato, abbraccia la complessa vita reale e spirituale, la Scienza, la Filosofia, la Religione e le relazioni di queste coll'antico Oriente, col Cristianesimo e coi Popoli successivi.

SI SPEDISCONO GRATUITAMENTE I ROSPETTI ILLUSTRATI

Volete abitare in case belle e comfortabili?

Lasciatevi consigliare dalla

"INNEN-DEKORATION"

Herausgeber: Hofrat Dr. ALEXANDER KOCH

Ogni fascicolo della Rivista Mensile *INNEN-DEKORATION* illustra e spiega
LA COMPLESSA ARTE DELL'ABITAZIONE
con 50-60 esempi di artistici ambienti d'abitazione, di mobili isolati
e di preziosi motivi di stoffe

ORDINATECI come prova il *Fascicolo di Gennaio 1928 con 65 illustrazioni* per soli M. 3.- (oltre le spese postali) Abbonamento tre numeri ogni trimestre Mk. 6.-

Vi troverete ambienti d'abitazione d'attualità in Germania, Austria, Inghilterra e America

La ricchezza di quanto vi viene offerto vi desterà meraviglia e gioia

PROSPETTI ILLUSTRATI GRATIS

EDITORE ALEXANDER KOCH, G.M.B.H. DARMSTADT W. 102

SUMMARY OF THE JUNE ISSUE, 1928

THE FRESCOES IN THE COLLEGIATA AT CASTIGLIONE OLONA, II, BY MARIO SALMI, PROFESSOR OF THE HISTORY OF ART IN THE UNIVERSITY OF PISA, WITH 22 ILLUSTRATIONS.

Continuing his study of the frescoes that decorate this notable edifice prof. Mario Salmi dwells upon the decoration of the walls of the Gothic chapel, a decoration which he recognises to be truly imbued with the spirit of the Renaissance. It comprises the two legends of Saints Lawrence and Stephen which are due to two distinct painters who wrought together at this decoration. To the one, who belongs to the aesthetic tendency headed by Francesco Pesellino, yet also approaching Fra Filippo Lippi, are owing the scenes of the consecration of Stephen, of his preaching, of the Saint before the doctors of the law, and of his stoning, as well as the scenes in the life of Saint Lawrence in the upper part of the opposite wall (Saint Lawrence distributing the treasures of the Emperor Philip in accordance with the order of Pope Sixtus II, the Saint before the Emperor Decius, the Saint in prison, the Saint converting and baptizing); while to Paolo Schiavo are due the scene of the burial of Saint Stephen, and the scenes in the lower part of the opposite wall representing the martyrdom and the burial of Saint Lawrence.

Prof. Salmi places the execution of these frescoes as between the years 1432 and 1440. In the first painter he distinguishes a more archaic character than in Francesco Pesellino, and an amiable and eclectic temperament; and succeeds in opportunely placing in the work of Paolo Schiavo these frescoes which are prior in style to others of his and more easily dated. In the first yars of this same period, between 1432 and 1435, prof. Salmi places the frescoes by Masolino in the vault of the chapel.

DRAWINGS BY PARMIGIANINO AND CORRESPONDING SIXTEENTH CENTURY WOODCUTS, BY MARY PITTALUGA, PROFESSOR OF THE HISTORY OF ART, WITH 8 ILLUSTR.

In order to determine the position and the importance of the first chiaroscuros in woodcuts, the original interpretation of an artist's work, and at the same time the first witnesses to the new luministic tendency in painting, signorina Pittaluga here publishes four drawings by Parmigianino with the corresponding chiaroscuros, the so-called « Surprise », a « Faun dipping the flute in the water of a Brook », the « Bath of the Nymphs », and the « Adoration of the Magi ». Of this last, the chiaroscuro of Nicolò Vicentino has indeed all the character of an original masterpiece.

A NEOCLASSIC APARTMENT AT PADUA, BY BRUNO BRUNELLI, WITH 21 ILLUSTRATIONS.

In the one-time Trento Palace at Padua, which in 1805 came into the possession of the Papafava, count Alessandro Papafava, on the occasion of the marriage of his brother Francesco to Donna Luisa Boncompagni Ottoboni in 1817, prepared a sumptuous apartment which still today calls forth admiration. This apartment, splendid in its architectural decoration and every embellishment that art can bestow, is certainly among the purest examples of that neo-classic style which elsewhere was not always free from exaggeration and coldness. The rooms soberly adorned and throughout in the finest taste, are enriched with high reliefs, frescoes and chiaroscuros with classical subjects which heighten the austerity without rendering it heavy. Besides the numerous bronzes, clocks, candelabra, amphoras, statuettes skilfully placed to enliven a corner, or to throw into relief the beauty of a piece of furniture or a fire-place, are also to be admired notable works of art such as the head of Minerva by Canova. But most admirable of all is the wholeness of conception and the happy skill that were his when the creator of this apartment called it forth; with him there wrought well known artists, such as Luigi Zandomeneghi, Luigi Ferrari and Rinaldo Rinaldi, Canova's favourite pupil, the authors of the high reliefs in the hall, and Giovanni Demin of Belluno who painted chiaroscuro frescoes in the bedroom and the other rooms in the palace.

AMBASCIATE E AMBASCIATORI A ROMA

SCRITTI DI

ROBERTO PARIBENI - PIETRO FEDELE
PIO PASCHINI - ANTONIO MUNOZ
LUIGI HUETTER - ROBERTO PAPINI
GIUSEPPE CECCARELLI

PREFAZIONE DI UGO OJETTI

Volume di circa 200 pagine con 77 illustrazioni in rame e due tricromie - Rilegato in tela e oro - Formato 25×30 - Edizione numerata di duemila copie in Italiano e mille in Inglese

PREZZO DELL'OPERA L. 200.–

È uscita in questi giorni l'edizione inglese

Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli

Milano - Viale Piave, 20
Firenze - Palazzo Arte della Lana
Roma - Via M. Caetani, 32
Venezia - Piazza San Marco

SOMMARIO DEL I° FASCICOLO - ANNO IX

MARIO SALMI, *professore di Storia dell'arte nell'Università di Pisa*: Gli affreschi della Collegiata di Castiglione Olona - II, con 22 illustrazioni.

MARY PITTALUGA: Disegni del Parmigianino e corrispondenti chiaroscuri cinquecenteschi, con 8 illustrazioni.

BRUNO BRUNELLI: Un appartamento neoclassico a Padova, con 21 illustrazioni.

NEL PROSSIMO FASCICOLO:

EVELYN SANDBERG VAVALÀ: Quattro croci romaniche a Sarzana e a Lucca - I, con 28 illustrazioni.
ERNST KRIS: Di alcune opere ignote di Giovanni dei Bernardi nel Tesoro di San Pietro, con 26 illustrazioni.
ALDO DE RINALDIS: Dipinti di Antonio Mancini nella quadreria Gualtieri, con 15 illustrazioni.

SEGRETARIO DI REDAZIONE: FILIPPO ROSSI.

Gli abbonamenti si ricevono presso tutte le sedi della Casa editrice BESTETTI & TUMMINELLI:

MILANO (120) Viale Piave (già Monforte) 20 - Tel. 20-900 VENEZIA (23) Piazza San Marco Telefono 1-16
ROMA (15) Via M. Caetani, 32 (Pal Mattei) » 50-796 FIRENZE (2) Pal. dell'Arte della Lana » 24-306

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO	Italia e Colonie		Estero	
	spedizione semplice	spedizione raccomandata	spedizione semplice	spedizione raccomandata
Abbonamento per l'annata in corso (VIII) . . . . . L.	150.—	157.50	200.—	215.—
Id. con copertina in tela e oro per rileg. in 3 vol. . . . . »	195.—	202.50	245.—	255.—
Fascicoli separati dell'annata in corso . . . . . »	15.—	15.65	20.—	21.25

IMPORTANTE. — *Le spedizioni* NON RACCOMANDATE *si intendono a rischio del destinatario. Consigliamo perciò di autorizzarci a spedire la rivista* RACCOMANDATA, *così che essa giunga puntualmente e regolarmente agli abbonati, in Italia ed all'estero.*

ARRETRATI. — Annata I (quasi esaurita): a fasc. sciolti L. 300, rilegata L. 350. Ogni fascicolo separato L. 30.—
Altre annate . . . . : » » L. 200, » L. 250. » » » L. 20.—
Copertine sciolte, in tela e oro, per la rilegatura dei 3 volumi di ogni annata . . . . . L. 45.—
(Aggiungere le spese di porto raccomandato).

AMBASCIATE E AMBASCIATORI A ROMA

SCRITTI DI

ROBERTO PARIBENI - PIETRO FEDELE - PIO PASCHINI - ANTONIO MUÑOZ
LUIGI HUETTER - GIUSEPPE CECCARELLI - ROBERTO PAPINI

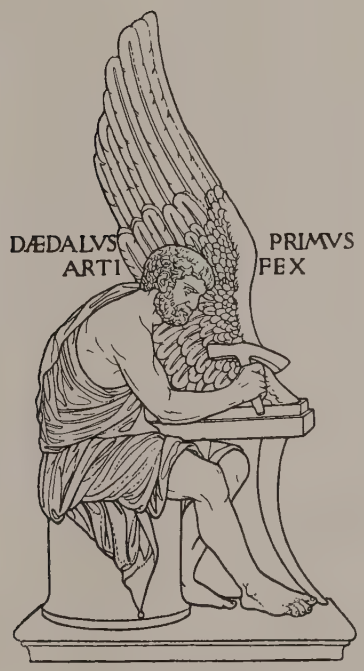
PREFAZIONE DI UGO OJETTI

Volume di circa 200 pagine con 77 illustrazioni in rame e 2 tricromie. Edizione numerata di 2000 copie in Italiano e 1000 in Inglese. - Prezzo L. 175.—

MILANO - CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TUMMINELLI - ROMA

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO · ROMA

ANNO IX - MCMXXVIII-XXIX
(ANNO VI)

VOLUME PRIMO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

STAB. DI ARTI GRAFICHE A. RIZZOLI & C. — MILANO

GLI AFFRESCHI NELLA COLLEGIATA DI CASTIGLIONE OLONA - II.

Nelle pareti della cappella gotica con cui finisce la gotica Collegiata di Castiglione Olona, il gusto della Rinascita si esprime meglio che non nella vôlta dove Masolino non poté prescindere, nell'affrescarla, dalla struttura di essa [1]. La cappella ebbe nella fronte uno zoccolo a finti marmi che ricorre anche nell'interno; vasi ansati alla donatelliana, di cui avanzano saggi bastevoli, con verdi festoni di frutta, salienti lungo i pilastri e, in corrispondenza dello spessore di questi, semplici edicole sovrapposte a due ordini, che accoglievano, ed accolgono ora in parte, figure di santi *(pag. 9)*. Le storie delle pareti, illustrano, come dissi, la leggenda di san Lorenzo e di santo Stefano, disposte in due file, separate da ghirlande di fogliami e di frutta e trovano la loro unità compositiva nelle esili colonne scanalate, con capitellini ionici, che posano sulla zoccolatura e raggiungono le vôlte. Le storie dei due diaconi invadono persino gli sguanci profondi delle lunghe finestre gotiche, secondo una pratica cara ai maestri del gotico fiorito che Masolino stesso adottò negli affreschi del Battistero. Ma la parete di fondo, nella lunetta trasformata poi in occhio, conserva sempre una Trinità contro un fondo rosso vivo *(pag. 4)*; nella strombatura ha teste di serafini dalle ali verdi e al disotto mostra, — già ebbi ad avvertirlo, — in seguito ai restauri, due tondi frammentarî recanti figure e tracce di paesaggio con due oranti inginocchiati: un gentiluomo a destra volto verso la composizione della parete accanto in cui è espresso il seppellimento di santo Stefano; una gentildonna a sinistra dove si celebrano le esequie di san Lorenzo.

Vediamo come svolsero la pia narrazione, con la scorta della Leggenda Aurea, i continuatori di Masolino [2]. Ecco a destra *(pag. 5)* in alto una basilica brunelleschiana a tre navi, con pilastri e nervature rossi e vôlte azzurre, entro la quale si raccolgono gli Apostoli a consacrare Stefano come diacono. Il colore, dato quando l'intonaco era asciutto come in parte fece Masolino nella vôlta della Collegiata e nel Battistero, si è scrostato così che di varie figure, a cominciare da quella del diacono genuflesso, non rimane oggi che il disegno, compendiato in poche rapide e sicure pennellate. Tali figure sono ridotte ad un monocromato; le altre, tinteggiate nei panneggi di rosso e di verde, hanno squisite delicatezze cromatiche. A sinistra due vedove, sedute presso il tempio, vestite di nero e coperte da un velo bianco, delle quali ricorderò ancóra i tipici tratti, guardano l'una con naturalezza verso la scena centrale e l'altra verso la compagna. Santo Stefano disputa da un pulpito ligneo nella parete che segue, invasa in parte dal lungo finestrone della cappella. La bella figura, saldamente costruita, bene inquadrata nelle semplici architetture del tempio *(pag. 7)*, si volge ad un gruppo di israeliti; ma il

PITTORE FIORENTINO DEL SECOLO XV: LA TRINITÀ. CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Crimella*).

Santo ha intorno anche ascoltatori devoti: uomini abbigliati nelle loro eleganti vesti quattrocentesche e gentildonne sedute, fermamente tratteggiate secondo ideali estetici schiettamente fiorentini.

Nella scena sotto alla prima *(pag. 9)* Stefano appare tra i falsi testimoni: uno di costoro reca in mano la borsa del denaro, un altro sembra spingerlo innanzi, un terzo si fa accusatore spietato indicandolo ai giudici che seggono in un curioso tribunale sotto l'arcata di un portico in prospettiva. Il Diacono rosso vestito ci appare quindi di nuovo *(pag. 8)* in una composizione che si svolge su due pareti, divise da una colonnetta, in un paesaggio montuoso, sempre di concezione trecentesca, con radi alberi e culminato da un rosso castello. Varî uomini, seguìti da uno barbato con turbante giallo a risvolti azzurri, lapidano il santo ed uno dei falsi testimoni che gli è più prossimo getta con violenza il sasso che porterà la morte. Intanto nello sguancio della finestra due personaggi, che sembrano tolti dal vero tanta è la loro naturalezza, assistono indifferenti; uno di questi, un adolescente roseo in volto, in tunica azzurra, col cappello rosso foderato di vaio, tiene stancamente un rosso mantello: è il giovane Saul, cioè san Paolo, che, narra la leggenda, fu complice indiretto del martirio di Stefano prendendo in custodia durante l'esecuzione le vesti dei carnefici.

In corrispondenza di questa scena, con altro senso d'arte, è rappresentato il santo deposto nel sepolcro *(pag. 8)*. Contro il fondo azzurro (nelle composizioni precedenti il fondo è rosso perché il colore azzur-

PITTORE FIORENTINO DEL SECOLO XV: STORIE DI SANTO STEFANO. CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Crimella*).

rino dato a tempera è scomparso interamente) si apre un tempietto circolare di tipo classico dietro al quale si intravedono armenti che pascolano ed a fianco di esso una città con una chiesa rossa e cupole bianche: una costruzione che ricorda San Marco di Venezia e il Santo di Padova. Il pittore, che identificheremo con Paolo Schiavo, non costruisce semplici ambienti ideali come il suo compagno, ma guarda all'antico ricomponendone con pletorica pompa le forme architettoniche; e nelle figure, sebbene manchevoli di disegno, scorciate con fatica e, più che distribuite, affollate, riflette lo stile degli iniziatori della Rinascenza fiorentina. Lo stesso carattere hanno le storie del piano inferiore delle pareti opposte. Ma in quelle superiori ritroviamo la semplicità compositiva e le forme caratteristiche del primo pittore *(pag. 10)*. San Lorenzo sulla porta

della chiesa distribuisce il tesoro di Filippo ai poveri secondo il comandamento di papa Sisto II; poi nello stesso lunettone appare davanti all'imperatore Decio (se ne osservi il tagliente profilo tolto da qualche moneta, ma interpretato con originalità) condottovi dal tribuno Partenio. Le guardie che l'accompagnano hanno gentilezza d'aspetto e di modi, specialmente un giovane, Ippolito, che riapparirà nello scomparto seguente, dove Lorenzo converte e battezza, stando nel carcere nel quale fu gettato perché si era rifiutato di sacrificare agli idoli e di restituire il tesoro *(pag. 11)*. Strano carcere è questo: una candida edicola, contrapposta alle architetture rosee e verdi della scena precedente, ornata nella parte inferiore di marmi policromi, forse a rappresentare il fonte (vi si legge ancóra la parola ECCLESIAE), perché il Santo vi battezza il cieco Lucillo, un pagano convertito e risanato, e quindi guarisce i ciechi imploranti. Ippolito pure assiste, recando una mazza, ed osserva attento perché anch'egli diverrà cristiano.

Nell'ordine inferiore Paolo Schiavo svolse il martirio di San Lorenzo tra le architetture fastose e classicheggianti di un cortile dove si adunano gentiluomini (uno reca il falcone) e dame, mentre altre figurine assistono dalle finestre *(pag. 10)*. Due manigoldi in primo piano attizzano il fuoco sotto la graticola sulla quale è disteso il Santo, oggi non più visibile, ed un giovane nel mezzo sembra dirigere l'esecuzione. Notevoli specialmente sono, nella folla degli astanti, tre cavalieri a destra: uno trattiene il bianco cavallo impennato che lo Schmarsow volle ispirato ad uno del gruppo dei Dioscuri del Quirinale; un altro guarda in alto e si copre come per pararsi da una luce che l'offende, quella dell'anima di Lorenzo che sale al cielo; il terzo osserva tristemente la esecuzione. Il vivace pittore, con fretta affannosa, tutto vuole esprimere: dire i sentimenti interiori, mostrare il suo sapere archeologico ed anche seguire, così in contrasto col suo sobrio compagno, la moda più stravagante ma pittoresca nei costumi, specie nei curiosi copricapo. Le strane fogge tornano nella composizione seguente: specie nella dama che, insieme con tre gentiluomini e tre vegliardi solenni, procede lungo le mura di Roma, dalle quali emergono cupole, torri e campanili, battuti dalla luce e segnati con prospettiva impeccabile *(pag. 12)*. Questi personaggi si avviano al Campo Verano dove Ippolito seppellirà il corpo del Santo e dove intanto un pingue sacerdote celebra le esequie (*pagina 13*).

Nel descrivere la leggenda dei due Diaconi ho incidentalmente distinta l'opera dei due artisti. Il primo dipinse con disegno corretto e sicuro nei contorni, con chiaroscuro più omogeneo e compatto, diffondendo una uniforme intonazione rosea negli incarnati delle figure condotte con finezza ma con tecnica più tradizionalistica. Nelle storie di santo Stefano dell'ordine inferiore e nel sant'Antonio sul pilastro *(pag. 9)* le carni diventano torbide e tormentate da luci biancastre (specie nel santo dinanzi ai giudici), le vesti sono cangianti, c'è una minor cura nell'esecuzione e una minore sensibilità al colore, ma, in compenso, un senso più vivo dello spazio e una semplicità di ambiente più conforme al gusto del Rina-

PITTORE FIORENTINO DEL SECOLO XV: DISPUTA DI SANTO STEFANO (PARTICOLARE).
CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Crimella*).

PAOLO SCHIAVO E UN PITTORE FIORENTINO DEL SECOLO XV: STORIE DI SANTO STEFANO. CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Crimella*)

PITTORE FIORENTINO DEL SECOLO XV: SANTO STEFANO INNANZI AI GIUDICI. CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA.

PAOLO SCHIAVO E UN PITTORE FIORENTINO DEL SECOLO XV: STORIE DI SAN LORENZO. CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Crimella*).

scimento. Le differenze cromatiche dipendono forse dalla presenza di qualche aiuto o piuttosto dall'influsso del secondo maestro, di Paolo Schiavo.

Del primo pittore fu detto appartenere «alla tendenza estetica che fa capo a Pesellino» [3]. Difatti si osservi la figura di Partenio e quella del giovane paggio presso Decio (*pag. 15*) per accertar la giustezza della classificazione. Ma nei tipi femminili, — le vedove nella Consacrazione e la dame nella Disputa, — più che a Pesellino, egli si avvicina a Fra Filippo. Altrove, come nell'Eterno severo della Trinità (*pag. 4*), sembrano riflettersi ideali estetici derivati da Masaccio e dal Castagno; infine non mancano addentellati anche con l'arte trecentesca non solo esteriori, come l'uso di stampare le aureole nel fondo anziché metterle in prospettiva, ma

PITTORE FIORENTINO DEL SECOLO XV: SAN LORENZO CHE BATTEZZA (PARTICOLARE).
CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Crimella*).

PAOLO SCHIAVO: STORIE DI SAN LORENZO (PARTICOLARE).
CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Crimella*).

anche formali, ché i ciechi confortati da Lorenzo *(pag. 11)* sono della stessa stirpe di quelli nel «Trionfo della Morte» a Pisa e di quelli dell'Orcagna in Santa Croce. Comunque con Francesco Pesellino sono le maggiori relazioni anche nell'ambiente semplice e schietto, persino nei particolari, ad esempio nella scena del Tribunale, un piccolo vano dove è posato un libro, condotto con perizia prospettica. Ma il Pesellino aveva una propria personalità quando furono eseguiti gli affreschi di Castiglione Olona? Io credo che questi si debbano collocare dopo il 1432 e prima del 1440, e ne dirò più oltre le ragioni. Se Francesco era nato, come si crede, intorno al 1422 non poteva certo esercitare in quegli anni alcun influsso e mi pare che egli, invece d'iniziare, compendii la corrente di cui l'artista di Castiglione fa parte, artista maggiore di anni

ed assuefatto anche, — già l'osservai, — ad una maniera pittorica più arcaica.

Nella parte in cui meno pura sembra la sua maniera notiamo risonanze tradizionalistiche. Ad esempio Saul — che è sempre nello spirito delle cose di Masolino (*pagina 14*) e che sospetto eseguito da Paolo Schiavo — ricorda le figure nel tabernacolo, certo anteriore, di Francesco Fiorentino (*pag. 16*) in piazza Santa Maria Novella a Firenze [4]. E al Saul possiamo ravvicinare quella delicata tavoletta con l'Annunciazione (*pag. 17*) esistente nella stessa Collegiata, dove le architetture un po' sovraccariche perdono in semplicità e dove, se le aureole si dispongono in prospettiva alla maniera nuova, le figure hanno la timidezza e la gracilità delle cose goticizzanti, pervase da un influsso dell'Angelico, sono cioè assai diverse dallo stile di Pesellino. Basti confrontare il grazioso dipinto col mirabile frammento di predella, recante lo stesso soggetto, classificato nella raccolta Lanckoronsky di Vienna come scuola dell'Angelico, ma che ritengo vicino a Francesco Pesellino (*pag. 19*), di un maestro al quale spetta anche una graziosa Madonna col Putto nella collezione Dawis a Newport. Nella tavoletta di Vienna, la nudità dell'ambiente, pure complicato nei piani delle architetture claustrali, si accoppia ad un vago ricordo del Beato nell'Annunciata e ad una nuova pienezza di forme nell'Angelo, che, appunto, ricorda il Pesellino. Nel quadretto di Castiglione Olona è una evanescenza formale che ci allontana dalla essenzialità fiorentina ad onta del paesaggio dai colori squillanti e della figurina dell'Eterno così affine a quello nell'affresco

PAOLO SCHIAVO: SEPPELLIMENTO DI SAN LORENZO. CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Crimella*).

della Trinità (*pag. 4*). Quindi è legittimo mantenere i più ampi dubbi sulla paternità dell'Annunciazione, data con ogni riserva al nostro anonimo pittore dal Toesca [5]. Ed io mi domando se invece di lui

PAOLO SCHIAVO (?): LAPIDAZIONE DI SANTO STEFANO (PARTICOLARE).
CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Ist. It. Arti Grafiche*).

PITTORE FIORENTINO DEL SECOLO XV: SAN LORENZO DAVANTI ALL'IMPERATORE DECIO.
CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Crimella*).

FRANCESCO FIORENTINO: TABERNACOLO (PARTICOLARE). FIRENZE. PIAZZA SANTA MARIA NOVELLA (*fot. Alinari*).

non si tratti di un suo discepolo lombardo che ci tornerebbe in un piccolo dipinto con l'Adorazione dei Magi, già nella raccolta Lazzaroni di Parigi. Quest'opera un tempo attribuita a Stefano da Verona e poi, con dubbio, al nostro dal Venturi [6], ha nei Magi gli echi palesi di Masolino, soprattutto nel Re genuflesso; ma più si avvicina alla maniera dell'artista che abbiamo studiato, congiungendosi anche, specie nella Madonna col Bambino e nel fondo delizioso di particolari episodici, alle tendenze del gotico internazionale. Comunque sia, sta di fatto che il primo dei due frescanti di Castiglione Olona è più arcaico di Pesellino e di un temperamento amabile ed eclettico come ad esempio il più progredito maestro del trittico Carrand, identificato da poco con un Giovanni di Francesco [7]. Chi sia il gentile pittore fiorentino, non sappiamo. Si potrebbe pensare a Dello Delli, stabilitosi a Venezia prima di andare in Ispagna; ma, a parte la considerazione che gli affreschi assai posteriori del Duomo Vecchio di Salamanca lo rivelano alquanto diverso [8], la cosa sembra poco probabile ove si ricordi che Dello partiva per la Spagna nel 1433. Si potrebbe pensare a Giu-

MAESTRO TOSCANO DEL SECOLO XV: ANNUNCIAZIONE. CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA.

liano Pesello, nome particolarmente indicato perché il nipote appartiene alla medesima corrente stilistica; ma ci manca ogni punto di partenza per la ricostruzione della sua personalità né sembra verosimile che egli, ormai vecchio (era nato nel 1367), seguisse Masolino a Castiglione e lasciasse Firenze dove lo troviamo così attivo e così vario maestro. E, scartate le due ipotesi, dobbiamo per ora rinunziare a conoscere come si chiamasse il finissimo artista.

È facile identificare invece il secondo pittore. Egli, quantunque scorretto nel disegno e torbido nel carnato arrossato, ama i forti contrasti luministici, gli scorci audaci, gli effetti prospettici, la profondità dello spazio. È un artefice che vuol mettersi in pari con le tendenze del primo Rinascimento, che conosce Masaccio, il Castagno e Paolo Uccello, nome questo che lo Schmarsow, preso dall'entusiasmo, pronunziò appunto per i dipinti di Castiglione Olona [9]. L'artefice di Castiglione è però molto inferiore e presenta squilibrate reminiscenze dei grandi ricordati: Masaccio rammenta nei tre vegliardi delle esequie di san Lorenzo e lo segue nel modo di lumeggiare con i lineamenti taglienti e angolosi; il Castagno vede nei capelli ispidi, ed imita negli scorci Paolo Uccello specialmente nella prospettiva e

negli strani costumi; ma nell'insieme è pletorico, manca di limpidezza e di sintesi. A confronto con la sua opera, che non può dirsi, sotto questo riguardo, tipicamente fiorentina, pongo l'affresco di un senese, di Lorenzo Vecchietta, nel Pellegrinaio dell'Ospedale di Siena, datato 1441. Il dipinto *(pag. 20)* si presenta singolarmente affine per l'affollamento confuso, riflesso nelle architetture e nelle figure, e ci offre, per i costumi, un aiuto inatteso per poter datare gli affreschi di Castiglione; coi quali ha anche contatti formali notevolissimi *(pag. 21)*. Il Vecchietta crea figure più melense, stanche, costruite con maggior fatica; le somiglianze però sono tali da far dubitare che fra i due maestri siano intervenuti rapporti diretti; e il problema è meritevole di una indagine precisa che potrebbe meglio illuminarci sulla diffusione della Rinascenza fiorentina nella tradizionalista pittura senese.

Ho detto che il pittore di Castiglione è Paolo Schiavo; e sembra strano che lo Schmarsow abbia citato un brano del Vasari, che lo ricorda proprio nella Vita di Masolino, senza riconoscerne l'opera. Paolo Schiavo, cioè Paolo da Stefano Badaloni, che morì a Pisa nel 1478 secondo il biografo aretino, «s'ingegnò molto di seguire la maniera di Masolino» [10]. Sebbene ciò non sia vero, se il Vasari lo menzionò nella vita del pittore di Panicale doveva essergli noto che Paolo avesse avuto qualche contatto con lui, forse nella stessa Firenze. L'attribuzione al Badaloni dei nostri affreschi ci apparirà giustificata da un confronto delle figure dagli occhi spalancati con quelle di un affresco firmato in San Miniato al Monte [11], che specialmente presenta l'influsso di Andrea del Castagno e di Paolo Uccello *(pag. 23)*.

A Castiglione il basamento dipinto nella cappella absidale è anche opera di Paolo Schiavo; ed ivi, già lo avvertii, si affaccia come ad una finestra un giovane *(pag. 22)* con le lunghe mani come artigliate che guarda a destra verso il monumento del cardinale Branda, sopra al quale Paolo Schiavo aveva appunto affrescata la sua composizione più ricca e grandiosa, il martirio di san Lorenzo. Il giovane coi capelli biondi, figurato di tre quarti come i personaggi ritratti da Paolo Uccello al Louvre, è opera della stessa mano ed affaccio la congettura che qui il Badaloni abbia eseguito il suo autoritratto. Se si pensa infatti che egli morì nel 1478, quando dipinse a Castiglione poteva essere ancóra giovane come ci appare nella elegante effigie ora ricomparsa dopo tanti [illegible] a rievocarci una immagine di vita lontana. Parlare a lungo di lui in queste pagine sarebbe inopportuno; ma le caratteristiche del suo stile contribuiscono a spiegarci perché nel quarto decennio del Quattrocento io abbia fissata la sua attività a Castiglione Olona.

È questo il tempo in cui Paolo risente maggiormente del fare monumentale di Masaccio e specialmente del Castagno, quando suppongo che in San Francesco di Arezzo affrescasse quasi a monocromato due santi, — fino ad ora di attribuzione incerta, — i quali, se non fossero vuoti e gonfi, vorrebbero avere una aitanza eroica, tanto che li penso derivati dagli eroi famosi che l'Uccello aveva dipinti a Padova in casa Vitaliani. Anzi, non è escluso, a tale propo-

FRANCESCO PESELLINO: ANNUNCIAZIONE. VIENNA, RACCOLTA LANCKORONSKY.

LORENZO VECCHIETTA: LA SCALA DEL PARADISO. SIENA, OSPEDALE DI SANTA MARIA DELLA SCALA (*fot. Lombardi*).

PAOLO SCHIAVO: MARTIRIO DI SAN LORENZO (PARTICOLARE).
CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Crimella*).

PAOLO SCHIAVO: AUTORITRATTO (?). CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA (*fot. Crimella*).

sito, che al suo nome dovesse andare congiunta una decorazione pittorica del palazzo del cardinale Branda a Castiglione, gli « Heroes picti in spicula alta » ricordati in una poesia contemporanea, oggi scomparsi, forse condotti però sulla falsariga di qualche maggior modello fiorentino [12].

Ma la maniera larga e disinvolta di Paolo, a forti contrasti, è sostituita presto da un fare più equilibrato e più fuso nel chiaroscuro. Tale l'affresco firmato nel Cenacolo di Santa Apollonia a Firenze con una data frammentaria MCCCCXXXX... (*pagina 27*) che non può essere posteriore al 1447, recando lo stemma di Eugenio IV, morto in quell'anno. A questo stile più maturo e più molle egli passò gradualmente e proprio per influsso del maestro che prima di lui coprì di affreschi la cappella maggiore della nostra Collegiata. Ce lo dicono certe pitture parietali nell'oratorio di Santa Maria della Querce a Monticelli

PAOLO SCHIAVO: MADONNA E SANTI. FIRENZE, SAN MINIATO AL MONTE (*fot. Brogi*).

PAOLO SCHIAVO: ANNUNCIAZIONE. MONTICELLI (FIRENZE), ORATORIO DELLA QUERCE (*fot. RR. Gallerie di Firenze*).

PAOLO SCHIAVO: ADORAZIONE DEI MAGI (PARTICOLARE). MONTICELLI (FIRENZE), ORATORIO DELLA QUERCE (*fot. RR. Gallerie di Firenze*).

PAOLO SCHIAVO: ANGELI MUSICANTI. SAN GIOVANNI VALDARNO, ORATORIO DELLA MADONNA (*fot. Alinari*).

PAOLO SCHIAVO: CROCEFISSO. FIRENZE, CENACOLO DI SANT'APOLLONIA (*fot. Alinari*).

nei dintorni di Firenze dove, fra l'altro, si veggono l'Annunciazione, il corteo dei re *(pag. 25)* che prelude alla signorile cavalcata di Benozzo in palazzo Riccardi, e l'Adorazione dei Magi. Sono calme e ingenue pitture le quali segnano, con l'Assunta dipinta invero un po' rozzamente nella pala d'altare, un punto notevole di passaggio allo stile più tardo di Paolo Schiavo. Nell'Annunciazione *(pag. 24)* egli riproduce quel semplice ambiente che abbiamo veduto nella scena del giudizio di santo Stefano e, nei tipi quieti e pacati, si ispira a quelli del più fine pittore di Castiglione.

Certe durezze, certe angolosità e manchevolezze disegnative son sempre presenti nell'opera del compassato Paolo Schiavo; è indubitabile tuttavia che dal contatto con quel maestro egli esce trasformato e comprendiamo come possa esser sua la decorazione pittorica del Tabernacolo dell'Olmo presso Castello con figure monumentali che fanno pensare a Piero della Francesca e a Domenico Veneziano; e come possano appartenergli i più plastici pannelli con statici angeli musicanti nell'Oratorio della Madonna a San Giovanni Valdarno *(pag. 26)*, ingenue creazioni le quali richiamano persino il Boccati. Di Paolo Schiavo tanto sappiamo dunque da poter collocare, in rapporto allo svolgimento del suo stile, nel quarto decennio del Quattrocento la operosità di lui a Castiglione [13].

E dobbiamo concludere per proporre una datazione anche agli affreschi di Masolino. Non c'è alcun dubbio che la decorazione dell'intera cappella corrisponda ad un unico concetto ornamentale: un commento figurato ad onore della Vergine e dei santi dei quali, nell'altare settecentesco, dominano anche oggi, le statue del secolo XV. La chiesa fu consacrata, come noi sappiamo, nel 1425; ma per le pitture di Masolino mentre lo Schmarsow non crede ad un tempo anteriore a quella data, il Toesca pensa al 1423 circa, quando Martino V concedeva che il tempio fosse aperto al pubblico [14]. Prima di considerare le ragioni dello stile, osservo che sarebbe stato assai strano cominciare una decorazione pittorica per interromperla subito, essendo facilmente dimostrabile che gli affreschi delle pareti non possono vantare una data così precoce. Il carattere lippesco delle figure femminili nelle storie di santo Stefano dovute al primo maestro dice chiaramente che bisogna scendere almeno tra il 1430 e il 1440, e i costumi del dipinto del Vecchietta a Siena, del 1441, ci hanno offerto un nuovo elemento per la loro datazione. Fra il 1436 e il 1442 colloca appunto lo Schmarsow la decorazione delle pareti, mentre ritiene più antica, del 1426-28, quella della vôlta [15]. Ma, a tale proposito e prescindendo dalla considerazione sopra accennata, non sembra possibile che si pensasse alle pitture quando ancóra mancava il portale, cioè un elemento assai più importante per l'estetica della chiesa, il quale fu eseguito, come è noto, l'anno 1428. Dopo questa data scultori veneti e toscani vennero a Castiglione ad abbellire il palazzo del cardinale e a costruire la chiesa di Villa, dove si apre una porta sormontata da frontone e quindi per stile e per tempo posteriore al portale. Con essa concorda una loggia del Palazzo Castiglione, già affrescata nell'interno dove avanza una testina muliebre dovuta al pennello

di Masolino, paragonabile a quella di una fascia in una sala dello stesso palazzo che ho già pubblicata in queste colonne [16].

Anche l'affresco di quella sala, che pure sembra così arcaico nel paesaggio, è posteriore dunque al 1428. D'altra parte le pitture del Battistero mostrano nella vôlta la data 1435 ridipinta ma accettabile ed accettata come quella del loro compimento, e termine *ante quem* per datare la decorazione pittorica nella vôlta della Collegiata. Le figure della quale furono portate tanto indietro nel tempo perché, essendo così allungate e sottili, si giudicarono di uno stile assai arcaico. Ma il pittore doveva coprire con senso decorativo le lunghe vele e credo che il supposto arcaismo sia appunto una conseguenza di tale necessità. L'amore per la linea e le forme esili torna infatti anche negli affreschi del Battistero, dove pure nelle fogge dei costumi Masolino si adatta alla moda cara al gotico fiorito e non si rivela un intransigente stilista quale avrebbe potuto essere Andrea del Castagno e Paolo Uccello. D'altronde tutti gli studiosi dell'amabile maestro toscano espressero la difficoltà di stabilire la cronologia dell'artista in base al divenire stilistico delle sue opere; perché tutte quelle che ci restano conservano una forte impronta masaccesca così da far credere ad un potente influsso del discepolo sul maestro. La Madonna della Pinacoteca di Brema del 1423 è un troppo debole filo per fermare in quell'anno la datazione dei dipinti di Castiglione i cui particolari trovano rispondenza con tutte le altre cose più tarde del maestro; e nel Putto della Adorazione dei Magi abbiamo visto stretti legami con quello della chiesa di San Fortunato a Todi del 1432.

Nel 1424 e nell'anno seguente Masolino è a Firenze; nel '27 in Ungheria, nel '32 in Umbria. Ecco dunque che l'attività sua a Castiglione, iniziatasi con la decorazione della vôlta della Collegiata, se va creduta legittimamente più tarda del 1428, meglio si dispone fra il 1432 e il '35. Compiuta la prima fatica l'artista passò subito a decorare il Battistero mentre gli altri due fiorentini affrescavano le pareti. Così la decorazione della chiesa dovette essere compiuta entro il 1440.

Questa attività toscana in Lombardia non fu subito compresa perché si svolgeva in un paese che soltanto ammirava le magnificenze e le raffinatezze gotiche. Lo dimostrano, fra l'altro, gli affreschi del salone che passa per la camera del Cardinale Branda nel Palazzo Castiglioni, con putti festanti in un verziere imitati da tappezzerie; e lo dimostra un affresco, quasi scomparso, all'esterno della casa comunale di Castiglione. In Masolino e nei suoi non la purezza e la semplicità dello stile si dovette apprezzare, ma il plasticismo; e l'autore di questo dipinto si affaticò ad eseguire alcune parti rilevate di stucco (si notino le mani e il pastorale del santo vescovo) pure rimanendo incredibilmente piatto. Più tardi però gli affreschi furono osservati e studiati, ed il problema è così grave e complesso che abbisogna di essere considerato particolarmente con molta attenzione.

MARIO SALMI.

---

(1) Cfr. « Dedalo », anno VIII, sett. 1927, pag. 227 ss.

(2) Il Milanesi in nota al VASARI, *Le Vite*, pagina 269, descrisse imperfettamente con le composizioni della vôlta queste istorie allora attribuite a Masolino. Quindi esse furono attentamente considerate dallo SCHMARSOW, *Masaccio-Studien*, I, Kassel, 1900, pag. 81

segg. Cfr. I. DE VORAGINE, *Légende dorée*, ed. De Wyzewa, Parigi, 1913, pagg. 45 segg. e 419 segg.

(3) P. TOESCA, *Masolino da Panicale*, Bergamo 1908, pag. 16 a cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte*, VII, p. I, pag. 95. Primo lo SCHMARSOW, op. cit., pag. 107 accennò le stesse risonanze, ricordando anche i nomi del Castagno e di Pesello.

(4) Il VASARI, op. cit., II, pag. 25 lo ricorda nella Vita di Lorenzo Monaco, al quale ricongiunge lo stile del pittore che invece si avvicina a Masolino quantunque più arcaico di lui. Secondo il Milanesi si dovrebbe identificare con un Francesco di Michele già operante nel 1385, ma il tabernacolo è dei primi decenni del Quattrocento (per il biografo, posteriore alla morte di Lorenzo Monaco che si suppone avvenuta nel 1425).

(5) Op. cit., pag. 16.

(6) Op. cit., pag. 95.

(7) P. TOESCA, *Il « pittore del trittico Carrand » Giovanni di Francesco*, in « Rassegna d'Arte » 1917, pag. 1 segg.

(8) C. GAMBA, *Nuove testimonianze di Dello Delli* in « Dedalo », anno VIII, settembre 1927, pag. 219 segg.

(9) SCHMARSOW, op. cit., pag. 96 segg.

(10) *Le Vite*, II, pag. 266.

(11) Lo SCHMARSOW, op. cit., pag. 95 e il CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, II, Firenze 1907, pag. 206 lo dicono datato 1426. Il DAMI, *San Miniato al Monte* in « Bollettino d'Arte » 1915, pag. 232, della data tace completamente. In realtà nello zoccolo è il nome PAVLVS DEI STEPHEFANI (sic) MEPINSIT e sotto una lunga iscrizione quasi scomparsa con una data che si legge imperfettamente (MC.....XXVI) ma che è verosimile sia 1436 anziché 1426.

(12) SCHMARSOW, op. cit., pag. 13. Non posso non osservare che, nella Cronaca figurata di Leonardo da Besozzo ora presso Donna Giulia Crespi Morbio a Milano, la prima carta coi personaggi famosi dell'Umanità è schiettamente fiorentina come notava il TOESCA, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*, Milano 1912, pag. 482, e ricorda molto il nostro pittore. Negli altri fogli il carattere gotico risulta assai attenuato per un evidente influsso toscano, probabilmente dovuto ai maestri operanti a Castiglione, che Leonardo — pittore fino dal 1421 — può avere conosciuti prima di recarsi a Napoli.

(13) Alle cose di Paolo ricordate dal DAMI, art. cit., pag. 232-33, aggiungo, oltre i dipinti di Castiglione e i pannelli di San Giovanni Valdarno (questi si attribuivano a scuola di Masaccio), un Crocefisso su tavola del Museo Civico di Pisa (sala VI, n. 26) e gli affreschi del tabernacolo alla « Croce di Via » presso San Piero a Sieve (vi sono figurati la Madonna col Bimbo in trono fra otto Santi e l'Eterno coi quattro Evangelisti), che meriterebbero, per le loro fresche qualità pittoriche, una particolare illustrazione.

(14) Op. cit., pag. 16-17, seguito dal VENTURI, op. cit., pag. 95.

(15) Op. cit., pag. 96. Negli affreschi, e precisamente nello zoccolo dipinto, sono riapparsi alcuni graffiti ed uno del 1447 ricorda la morte di Filippo Maria Visconti.

(16) Cfr. « Dedalo », anno VIII, sett. 1927, già citato. Si veda la testina della loggia pubblicata dal TOESCA, op. cit., pag. 61.

DISEGNI DEL PARMIGIANINO E CORRISPONDENTI CHIAROSCURI CINQUECENTESCHI.

Quando nel 1830 il Ticozzi, nel suo *Dizionario*, scriveva che Ugo da Carpi poté « comunicare al pubblico diversi disegni ed invenzioni di Raffaello *con maggiore evidenza* che non aveva fatto lo stesso Marcantonio, ed *aprire ai posteri nuova via, direi quasi, di pittura* a chiaroscuro », formulava forse l'unico intelligente giudizio, che la storia della critica annoveri relativamente alle stampe a chiaroscuro.

In esse la vecchia letteratura aveva rilevato soltanto l'originalità della tecnica, originalità per gli scrittori esplicantesi non negli effetti artistici, ma nei materiali procedimenti: il problema di chi fosse l'inventore di tali « artificiosi » procedimenti, era stato, appunto, il perno attorno a cui si erano aggirate tutte le discussioni; discussioni orientate specialmente su puntigli nazionalistici, e di per sé sterili, perché implicanti un vizio d'origine: quello dell'impossibilità di risolvere in modo definitivo l'inutile problema [1].

Il Ticozzi per il primo, dunque, definì criticamente il carattere della *novità* dei chiaroscuri di Ugo da Carpi, rispetto alle incisioni del Raimondi. I disegni di Raffaello gli parvero interpretati con « maggiore evidenza » da Ugo, che da Marcantonio: ora, poiché di fatto una stampa del

Raimondi riproduce un disegno di Raffaello, con più precisa fedeltà esteriore, d'un chiaroscuro del Carpigiano, — e ciò il Ticozzi non poteva non constatare, — ne deriva che nelle parole «maggiore evidenza» dobbiamo scorgere lo speciale e attuale significato, dallo scrittore posto in esse; significato esorbitante il senso letterale delle parole stesse.

Le quali vogliono dire così: «i chiaroscuri di Ugo hanno un valore d'arte superiore alle incisioni raimondiane, perché, mentre quelli esprimono un'individualità artistica che vuole ciò che vuole, queste esternano sopratutto propositi di abnegazione, miranti a replicare l'effetto del modello in tutta la possibile interezza. Ora, lo spirito di un artista meglio rivive attraverso l'originale interpretazione di un altro artista, di quel che non riviva attraverso lo sforzo di un imitatore, che, in tutto imitando, cerca di giungere ad esso; quindi, Raffaello è più «evidente» nei liberi chiaroscuri di Ugo, che nelle fedeli stampe di Marcantonio.»

Il problema del rapporto fra modello e incisore, che fu causa di infinite discussioni teoriche dal Seicento all'Ottocento, trova così, implicitamente e semplicemente, soluzione: non si tratta di imitare, per parte dell'incisore: si tratta di procedere coerentemente per via di equivalenze, le quali possono magari addurre ad un effetto diversissimo dal modello: purché la diversità di effetto non sia voluta, e risulti, — ecco ciò che conta, — ad arte, nessun torto d'infedeltà potrà essergli rinfacciato.

Esempio calzante ad un simile ordine di argomenti è dato, appunto, dall'opera dei chiaroscuristi i quali, partendo da Raffaello, ossia da un modello assolutamente formale, si avviarono verso una visione opposta, di tendenza luministica, e dischiusero ai posteri «una nuova via di pittura». La nuova via essi dischiusero agli inizî del Cinquecento; la pittura propriamente detta, invece, si orientò verso di essa soltanto nella seconda metà di quel secolo. Così, se troppo l'avvicinamento non sconcerta, Ugo da Carpi è un precursore del Tintoretto; precursore che alla mèta non giunse, perché l'estetica classicista del tempo trionfò sulla sua geniale visione.

Ho dinanzi le fotografie di quattro disegni del Parmigianino e dei quattro rispettivi chiaroscuri cinquecenteschi: aggiungo «cinquecenteschi», perché, — come si sa, — moltissimi disegni del Mazzola furono riprodotti per la prima volta a chiaroscuro nel Settecento da Anton Maria Zanetti. Gli uni e gli altri mi paiono tali da esemplificare, appunto, quasi senza ch'io aggiunga parola, quanto ora ho detto, circa la posizione dei primi chiaroscuristi rispetto alla tendenza luministica.

La Sorpresa, n. 6.433 del Gabinetto dei disegni del Louvre *(pag. 32)*: disegno di formato ovale, a penna, acquarellato con bistro, senza rialzi di biacca, perché il fondo della carta dà l'effetto dei chiari. Il contorno è parmigianinescamente sottile, d'un tratto preciso ed arricciato, che par tutto vibrare alla luce.

Nel corrispondente chiaroscuro *(pag. 33)* che riproduco dall'esemplare, n. 69.233, della Corsini, ogni lineare eleganza è smarrita: un vigoroso segno nero accentua le parti in ombra, avvicinate talora, senza passaggi di mezzatinta, alle parti chiare. Tutto

PARMIGIANINO: DISEGNO PER IL CHIAROSCURO « LA SORPRESA ».
PARIGI, LOUVRE. (*Archives Photographiques d'art et d'histoire*).

vi è impreciso, sommario, deformato, perché la luce, potenzialmente, più che di fatto, tenta di tutto subordinare. Il risalto pittorico è forte: ed è ciò di cui l'anonimo incisore soltanto si è preoccupato, senza peraltro riuscire ad un effetto perfettamente coerente. Penso, tuttavia, dinanzi a una simile stampa, alle «minuzie che sole dànno la perfezione» [2], che il Vasari, portavoce del suo tempo, dagli xilografi esi-

NICCOLO' VICENTINO (?): LA SORPRESA, DA PARMIGIANINO. ROMA GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE (*fot. Calderisi*).

geva nella resa del modello, e mi spiego subito l'incomprensione di simili effetti, per l'arte dei contemporanei, e la generale trascuranza che ne seguì [3].

Fauno che immerge il flauto nell'acqua d'un ruscello: n. 6.413 del Gabinetto Disegni del Louvre *(pag. 34)*. Disegno di formato ovale, a penna, acquarellato di bistro

PARMIGIANINO: DISEGNO PER UN FAUNO. PARIGI, LOUVRE.
(*Archives Photographiques d'art et d'histoire*).

con lievissimi rialzi di biacca. Il tratto è più che mai mutevole e arricciato, sensibilissimo interprete della vibrazione atmosferica sugli oggetti. Un evidente senso di pittoricismo è implicito in questa visione, assolutamente «parmigianinesca», ossia personale, lontana ormai dall'ideale estetico di Raffaello, come da quello del Correggio. Si

UGO DA CARPI (?): CHIAROSCURO DEL FAUNO (DAL REICHEL).

sente, dinanzi a un simile disegno, come il Mazzola dovesse essere, per i chiaroscuristi avviati verso il luminismo, il modello amato.

Il chiaroscuro corrispondente è buono, ma dubito che chi legge lo ritenga tale, per l'infedeltà della fotografia, specialmente nella testa del Fauno *(pag. 35)*. Oso tuttavia sperare che il disegno del Louvre aiuti l'occhio a correggere l'errore, anzi l'orrore della lastra [4].

PARMIGIANINO: IL BAGNO DELLE NINFE. FIRENZE, UFFIZI
(*fot. Cipriani, Firenze*).

ANDREA ANDREANI (?): CHIAROSCURO DEL BAGNO DELLE NINFE. FIRENZE, UFFIZI (*fot. R. Soprintendenza all'arte, Firenze*).

PARMIGIANINO: ADORAZIONE DEI MAGI. PARIGI, LOUVRE.
(*Archives Photographiques d'art et d'histoire*).

La forma degli oggetti è subordinata alla luce con più evoluta e pittorica aderenza che nella precedente *Sorpresa*: gli oggetti sono corrosi nei contorni e quasi deformati nel volume, tutti in balía di alterni sbattimenti di luce, che l'ombra prodotta dalla figura complica anche più. Come la figura, così, con coerenza, è sommario il paesaggio, che pure vive d'una particolare sua vita; manca in esso ogni senso di lontananza, poiché tutto tende verso il primo piano; ciò che è caratteristica quasi costante dei chiaroscuri.

Vorrei invitare chi legge, — se la riproduzione mi aiutasse, — a considerare proprio l'albero, a destra, che pare una ramificazione della roccia stessa su cui s'erge, semplificazione veramente «avveniristica»; e vorrei parimenti invitarlo a ricordare gli alberi di un Agostino Caracci, ad esempio, dove tutto è terribilmente rappresentato, dalla radice al vertice [5].

Il Bagno delle Ninfe, n. 751 E del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi *(pagina 36)*: disegno a penna, acquarellato lievissimamente a bistro su carta bigia. Questa piacevolissima opera è già nota, e soltanto m'induco a ripubblicarla, perché appaia avvicinata al corrispondente chiaroscuro.

NICCOLO' VICENTINO: CHIAROSCURO DELL'ADORAZIONE DEI MAGI. ROMA, GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE (*fot. Calderisi*).

La trasformazione da disegno a stampa, in senso di luce, è radicale. Il disegno è squisito, ma vi è tuttora in esso, specie nella figura in alto, verso cui la composizione mirabilmente tende, un desiderio di raffinato formalismo, il quale s'attenua, in verità, nelle più sfocate figure di destra. Ma anche in queste, se il formalismo s'attenua, prevale la linea, che consegue pur essa un effetto di rilievo.

Nel chiaroscuro, invece *(pag. 37)*, manca proprio la gradazione dal chiaro allo scuro, la quale significa il passaggio dalla ombra alla luce: manca, perché è sostituita da un gioco di piani scoperti, limitati da pesanti contorni discontinui, che concretano le figure, riducendole ad un unico piano ed abolendo il senso della terza dimensione. Si perde così ogni coerenza realistica fra le superfici esterne dei corpi e l'interna costruzione ossea, e nasce la deformazione che, specie nelle due ninfe di primo piano, a destra, raggiunge un'audacia d'effetto, preannunziante, — mi pare, — le attuazioni di forma luminosa dell'Ottocento [6].

L'Adorazione dei Magi, n. 6.377, Gabinetto dei Disegni del Louvre *(pag. 38)*: disegno a penna, lievemente lumeggiato di

biacca. Effetto delicato di linee ondulanti, che tendono verso il Bambino, spostato centro figurativo della composizione, secondo un ritmo generale, il quale s'accorda col ritmo singolo d'ogni figura. Nonostante i passaggi da luce a lieve ombra, il fattore luministico effettivamente non partecipa alla vita della composizione.

Nel chiaroscuro *(pag. 39)*, invece, la composizione è tintorettescamente impostata sulla luce.

Dinanzi ad essa ognuno riconosce che lo artista ha sentito soltanto ciò che v'è di essenziale nel soggetto, proibendosi ogni compiacenza realistica a incominciar dalla prospettiva: la quale, però, non è qui, *a priori*, del tutto esclusa, come nel *Bagno delle Ninfe*. Secondando un maggiore senso pittorico, implicito nel tema, essa è piuttosto sostituita da quella moderna « prospettiva pittorica » la quale, concretata dalla luce, dà, più che il senso delle distanze, la apparenza rapida degli oggetti, conseguenti la forma attraverso i colpi di luce (7).

Per il processo di semplificazione e per la stilistica coerenza con cui ogni elemento è travisato, per il carattere audacemente antiscientifico di cui l'artista ha improntato la sua opera, l'*Adorazione dei Magi* di Niccolò Vicentino mi pare anch'essa un piccolo capolavoro, che apre veramente « ai posteri nuova via di pittura ».

Siamo, si ricordi, ai primi decennî del Cinquecento, e Marcantonio Raimondi regna sovrano.

MARY PITTALUGA.

---

(1) Cfr. in proposito la recensione al volume di A. Reichel, *Die Clair-Obscur-Schnitte des XVI, XVII, XVIII Jahrhunderts*, Zurich-Leipzig-Wien, in « L'Arte », XXX, I, 1927, p. 39.

(2) Proemio delle *Vite*, ed. Milanesi, I, p. 244.

(3) *La Sorpresa* è il titolo arbitrario, assegnato alla figura d'incerto atteggiamento, che altra volta il Parmigianino quasi identicamente disegnò (n. 13583 del Gab. Dis. e St. agli Uffizi). Nella fattura la stampa a tre legni rivela qualche affinità con la maniera di Ugo da Carpi, al quale fu con riserve attribuita dal Batsch (XII, 146, 10). Il Baseggio (*Memorie originali italiane*, Bologna, 1841, p. 62), lo ritenne invece di Niccolò Vicentino, a cui lo ascrisse anche il Passavant (VI, 222, 10), perché ai suoi occhi l'« esecuzione manierata » escludeva la paternità di Niccolò rispetto ad Ugo; mentre, di fatto, il punto d'arrivo nell'arte del chiaroscuro mi par reciprocamente raggiunto, talora dal Vicentino e talaltra dal Carpigiano. Vedrei io pure nell'anonimo chiaroscurista la personalità di Niccolò Vicentino; l'esemplare riprodotto, tuttavia, porta a sinistra il monogramma dell'Andreani, che lo ristampò come cosa sua.

(4) Nel citato volume del Reichel si vede il *fac-simile* della stampa, riprodotto a tav. 63.

(5) Tale chiaroscuro, che è a tre legni, e di cui l'esemplare migliore ho visto all'Albertina, è detto generalmente d'un anonimo (B. XII, 123, 24), sebbene alcuni lo abbiano attribuito a Ugo da Carpi. Poiché l'affinità di fattura con le stampe di Ugo non manca, piacerebbe anche a me arrischiare l'attribuzione. Il disegno del Mazzola però mi par parecchio evoluto, né so se possa essere collocato prima del 1525, anno in cui il Carpigiano morì. Se la collocazione è possibile, se il disegno, cioè, poté essere eseguito dal Parmigianino quando non aveva più di ventidue anni, non si ha ragione di negare l'attribuzione del chiaroscuro al da Carpi.

(5) Il chiaroscuro è a tre legni (B XII, 122, 22): ne riproduce l'esemplare del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, frammentato, ma buono; la stampa è eseguita da Andrea Andreani, che, secondo il suo costume disinvolto, ha dato come sua un'opera anonima anteriore; anche questa fu attribuita ad Ugo da Carpi.

(7) Il chiaroscuro di cui riproduco l'esemplare della Corsini n. 69174 è a tre legni (B. XII, 29,2), e unanimamente riconosciuto di Niccolò Vicentino, che con quest'opera raggiunge uno dei punti d'arrivo nella xilografia italiana.

ANGELICA KAUFMANN: ALESSANDRO E FRANCESCO PAPAFAVA.
PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA (*fot. Nigri*).

UN APPARTAMENTO NEOCLASSICO A PADOVA.

Giungeva a Roma, nell'ottobre del 1803, un giovane dall'aspetto distinto, di alta statura, dagli occhi vivaci, dai biondi capelli inanellati, appena ventenne e ricco, intelligente e colto, piacevole parlatore, degno insomma di infiammare i cuori femminili di quel fuoco romantico, che allora un po' dovunque precorreva il romanticismo della storia e della letteratura.

Ma, fatto insolito per un giovane, più che dalle conversazioni o dai ritrovi mondani, il viaggiatore era attratto dai monumenti e dalle opere d'arte. Pur avendo compiuto gli studi legali, egli aveva in odio codici e pandette, così da pretendere che in Roma non esistesse persona abbastanza dotta in ogni ramo del diritto da avviarlo all'avvocatura, mentre preferiva recarsi nello studio dell'architetto Camporesi per apprendere i principî dell'architettura, l'arte che fra tutte più lo attirava. Visitando con cura assidua i monumenti romani, i particolari architettonici fermavano sempre la sua attenzione, e talvolta tanto indugiava a tracciare sulla carta il profilo di un capitello, il disegno di una vôlta, la prospettiva di una facciata, che l'abate inglese che l'accompagnava nel suo viaggio doveva scuoterlo per la manica per ricordargli l'ora tarda. Le cronache non dicono se l'abate fosse costretto a dare lo stesso avviso al pupillo, quando in qualche salotto troppo s'indu-

giava nell'ammirare l'armonia di linee di una fresca bellezza romana...

Preferiva le opere del Milizia a quelle del Filangieri e lasciava il Camporesi per il Balestra, il quale seppe fargli amare più che mai l'architettura, «filosofandovi sopra senza pregiudizi e rendendo esatta ragione d'ogni cosa [1].» Il Balestra era «un omiccino alto tre o quattro piedi con due gobbe, serio serio;» sembrava un uomo assai modesto, ma era coltissimo, e non soltanto nella sua arte. Degli architetti romani il giovane viaggiatore ammirava pure l'Asprucci e il Bonsignori, ma dichiarava che costoro, quanto il Camporesi, avevano delle buone idee «soltanto sulla carta.»

Ma la sua ammirazione non ha limiti al cospetto del Canova. Nella prima settimana del suo soggiorno romano egli si era recato già tre volte a visitare lo scultore: «V'assicuro che non so se più si debbano ammirare le opere di Canova o la sua persona. Egli è un uomo semplicissimo, e quanto mai modesto, imbarazzato se si tratta di far complimenti, parlando sempre il suo veneziano, e innamoratissimo di quel paese. Ei lavora tutto il giorno, e finanche le prime ore della sera col lume, e mentre lavora ha il costume di farsi leggere, e perciò egli è molto istruito non solo nelle tre arti, ma anche nelle belle lettere e le scienze.» Recandosi poi ripetutamente nello studio del Canova egli seguiva passo a passo i progressi delle opere e le disavventure, come quella che accadde allo scultore quando, girando una statua di Palamede per mostrarla ad un amico, la fece cadere a terra ove si spezzò in mille frantumi, mentre gli era già stata pagata 3000 zecchini dal milanese Sommariva.

La Roma del Rinascimento e la Roma barocca non lo interessano quanto le rovine grandiose di Roma antica, da cui egli trae sempre nuovi motivi e nuovi insegnamenti: si sentiva sempre più innamorato di quella gran città «in faccia a cui tutto svanisce.»

Nel bel mondo romano, e specialmente nel salotto della marchesa Lepri dell'Alliata, «signora culta, ma molto affettata», fra uno stuolo di cavalieri adorni di brillanti uniformi, che spiccavano sulla porpora dei cardinali, sulle sete e sulle generose nudità delle dame, appariva troppo modesto il suo abito nero, e perciò attendeva con impazienza il brevetto di cavaliere di Malta, cui egli aveva diritto, non tanto perché ritenesse un onore far parte di un ordine per il quale valevano più i quarti di nobiltà e le ricchezze che non il merito, ma per la soddisfazione di indossarne l'uniforme dai bottoni dorati e di fregiarsi il petto di decorazioni. Non per nulla egli aveva vent'anni... E nella brillante uniforme di cavaliere di Malta si presentò alle adunanze dell'Arcadia, ad una delle quali fu ricevuta madama di Staël, alle accademie degli improvvisatori, — la malattia di moda, — più raramente a teatro, ché i teatri romani molto lasciavano a desiderare in confronto a quelli di Venezia, che egli ben conosceva.

Questo galante e colto cavaliere era il conte Alessandro Papafava, dell'antica famiglia padovana discendente dai Carraresi, gli antichi signori di Padova.

Nei primi anni del secolo XIX, quando in Padova si erano alternate, più volte scambiandosi, le dominazioni straniere, austriaca e francese, le famiglie che avevano tributato

PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA: LA SALA DELL'ODISSEA (PARTICOLARE). ALTIRILIEVI DI LUIGI ZANDOMENEGHI (PENELOPE CHE CONTEMPLA PENSOSA L'ARCO DI ULISSE PRIMA DELLA PROVA DEI PROCI, E ULISSE RICONOSCIUTO DA EURICLEA) (*fot. Fiorentini*).

RINALDO RINALDI: PENELOPE IMPONE AL CANTORE FEMIO DI TACERE LE LODI DI ULISSE. PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA, SALA DELL'ODISSEA. (*fot. Nigri*).

omaggio all'uno o all'altro governo si trovavano nella più critica condizione. Non tutti si piegavano, come il fecondo ma bolso poeta e commediografo padovano Antonio Simone Sografi, a cantare indifferentemente l'elogio di Napoleone o di Francesco II.

La contessa Arpalice Papafava, rimasta giovanissima vedova con quattro figli, non era fra coloro che si rassegnavano a piegare umilmente la schiena. Convinta, come molti allora, che Napoleone recasse in Italia la libertà redentrice (Campoformio non aveva aperto gli occhi a tutti), per tradizioni familiari, — era una Brazzà Savorgnan, — viveva nell'ambiente più favorevole al Bonaparte. In armonia alle sue idee sposò la maggiore delle sue figlie ad un conte Polcastro, di famiglia notoriamente compromessa per la sua devozione a Napoleone. Costretta a provvedere all'educazione e all'istruzione dei due figlioli, essa credette più opportuno di allontanarli da Padova, dove allora i tempi non concedevano tranquillo asilo agli studi, specialmente per chi poteva essere oggetto di vendette politiche, e li mandò in viaggio. Dei due, Alessandro dimostrò fin dalla prima giovinezza intelligenza singolare. Era nato nel 1784; giovane assai, alla soglia del nuovo secolo, sotto la guida dell'immancabile abate, si recò in Ungheria, studiò all'Università di Pest, poi a Dresda, quindi a Londra. Nel frattempo la contessa Arpa-

LUIGI FERRARI: ULISSE NON RICONOSCIUTO, È INTERROGATO DA PENELOPE. PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA, SALA DELL'ODISSEA (*fot. Nigri*).

LUIGI FERRARI: ULISSE FA ALLONTANARE LE ANCELLE DI NAUSICAA, APPRESTANDOSI AL BAGNO. PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA, SALA DELL'ODISSEA (*fot. Nigri*).

PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA: LA SALA DELL'ILIADE (*fot. Nigri*).

lice fu «consigliata» dalle autorità a non lasciare la sua villa di Frassanelle: qualche cerimonioso commissario austriaco le decantò i pregi della villeggiatura: i colli Euganei erano così ridenti in ogni stagione! Le si concedeva la compagnia di un sacerdote, l'abate Fasolo, un uomo non brillante, ma che aveva delle risorse proprie, per esempio quella di saper costruire dei meravigliosi orologi.

Di ritorno dai viaggi all'estero, dei due fratelli, assai diversi d'indole, il maggiore, Francesco, rimase con la madre, cui, fatti più tranquilli i tempi, si era concesso di vivere in città; l'altro, Alessandro, desiderò di conoscere Roma. La madre accondiscese al desiderio del figlio e gli diede a compagno di viaggio l'abate inglese.

Questo primo soggiorno romano di Alessandro Papafava, che poi doveva ritornare più volte nella città eterna, va dall'ottobre del 1803 a tutto il 1804. Le lettere che egli di là scrive al fratello, e di cui ho citato qualche brano, sono ricche di interessanti notizie e di giudizî critici assennati sugli artisti del tempo. Ai primi del 1805 Alessandro prese la via del ritorno: lo persuase a ciò il desiderio di definire a Padova l'acquisto del palazzo Trento, che era stato offerto ai Papafava dalla zia Faustina, vedova del conte Decio Trento. Già da Roma Alessandro aveva manifestato in proposito la sua opinione, giudicando una «pazzia» il rifiutare l'acquisto. Ma la sua

PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA. LA SALA DELL'ILIADE: IL CAMINETTO E LA SPECCHIERA (*fot. Fiorentini*).

GIOVANNI DEMIN: ETTORE INNANZI AD ELENA INCITA PARIDE A PIU' VIRILI IMPRESE. PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA (*fot. Fiorentini*).

GIOVANNI DEMIN: DIOMEDE COSTRETTO DAI FULMINI DI GIOVE A LASCIARE LA PUGNA. PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA (*fot. Fiorentini*).

assenza da Padova e l'indecisione della madre e del fratello lasciarono sfuggire l'occasione. Il palazzo veniva venduto ai conti Antonio e Nicolò Vigodarzere per 105.000 lire venete. Alessandro Papafava manifestò tosto la sua delusione, e qualche tempo dopo il suo ritorno a Padova tanto fece che ottenne l'annullamento del contratto, a proprio vantaggio, ricompensando i primi acquirenti con 14.399 lire [2]. Tosto egli si accinse ad un radicale restauro del palazzo (1807-09), potendo finalmente mettere in pratica gli insegnamenti tratti dai suoi studi di architettura. Ma per allora i lavori furono diretti ad adattare a maggior comodo la nuova dimora: gli abbellimenti sarebbero venuti poi. Quindi si dedicò a disegnare e a sistemare il grande parco della villa di Frassanelle, che voleva arieggiasse uno dei tanti parchi che aveva ammirato a Roma. L'occasione di completare la decorazione del palazzo di città non tardava a presentarsi.

Francesco Papafava, durante un soggiorno a Roma, s'invaghì di Luisa Boncompagni Ottoboni dei duchi di Fiano, e l'ottenne in isposa. La bella giovane, dotata di tutte le qualità più seduttrici di cuore e di mente e di una bellezza non comune e freschissima, — aveva allora sedici anni, — sarebbe stata accolta con tutti gli onori nell'illustre famiglia padovana. Gli Ottoboni rammentavano in tale occasione come i loro servigi verso la Serenissima li avessero già per il passato idealmente legati alle terre venete. Nel secolo XV essi avevano recato alla flotta veneziana l'aiuto delle loro navi e della loro perizia di capitani di mare; Stefano specialmente (1490) aveva sacrificato la vita sulla sua nave fatta saltare in aria dai turchi. Avevano inoltre dato a Venezia tre cancellieri grandi: e a Marco Ottoboni, che all'età di 92 anni aveva offerto alla Repubblica 100.000 ducati, era stata conferita la nobiltà veneziana (24 agosto 1446).

Per le nozze cospicue la contessa Arpalice Papafava e il conte Alessandro vollero apprestare un appartamento sontuoso. E all'abilità, non soltanto di architetto, ma di artista, di Alessandro si deve la bellissima decorazione dell'appartamento di stile neoclassico, che si ammira ancor oggi nel palazzo Papafava, decorazione di un gusto purissimo e di una tale finitezza di particolari, tuttora fedelmente rispettati, dalle pareti ai mobili, dai soffitti ai lampadari, agli oggetti, ai ninnoli, come raramente si può vedere in Italia. Dagli appunti del primo e dei successivi viaggi a Roma il conte Alessandro trasse moltissimi motivi decorativi: cornici di templi, stucchi di soffitti, lampade, statuette in bronzo riprodotte dai musei romani, e disegni di mosaici dalle ville, dai colombari. Seppe fondere questi elementi in un insieme armonico, perché il gusto neoclassico non è qui inquinato da quell'esagerazione imitativa dei modelli antichi meno eleganti, che altrove fece questo stile freddo e pesante. L'appartamento si compone di una sala rettangolare, di un grande salotto, di un salottino, di una stanza da lavoro, di una stanza da letto con annessi gabinetti da toilette e da bagno, e di una sala da pranzo.

Le pareti della prima sala sono decorate da cinque grandi altorilievi raffiguranti episodî dell'Odissea, dovuti a Luigi Zandomeneghi, a Luigi Ferrari e a Rinaldo Rinaldi,

PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA: MOBILI DELLA SALA DELL'ILIADE. (*fot. Fiorentini*).

allievo prediletto del Canova. L'ambiente, adornato con sobrietà di tripodi in legno sostenenti vasi d'alabastro, di tavoli marmorei, di busti, di statuette, di piccoli bronzi, ha un aspetto severamente classico nella sua semplicità. Di là si passa nell'ampio salotto, animato da due grandi affreschi, che, ai lati del gran camino e della specchiera, decorano una larga parete di forma semicircolare. Tali affreschi sono dovuti al bellunese Giovanni Demin, che li compì nel migliore momento della sua giovinezza di artista: in altri palazzi di Padova il Demin profuse la sua decorazione a fresco, non sempre con armonia di atteggiamenti nelle figure né con perfezione di disegno. Qui egli raffigurò due grandi scene contrastanti dell'Iliade, una piena di luce nelle figure e nello sfondo, l'altra d'intonazione cupa in un groviglio di armati e di cavalli; i due affreschi misurano ciascuno cinque metri di lunghezza per due e mezzo di altezza. Mai

LAMPADA CON PARALUME, OROLOGIO E SPECCHIO DA TAVOLINO, PARAFUOCO E CESTA PER LA LEGNA. PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA (*fot. Nigri*).

forse il Demin compose con gusto così felice, ed è da supporre che la cultura del conte Alessandro, che gli suggeriva i soggetti, gli fosse di grande aiuto.

Tutto in questo salone è di un gusto raffinato. Basta osservare il gruppo del caminetto, dal grande specchio inquadrato da elegantissimi stucchi, agli alari, al parafuoco in forma di scudo, al cestone per la legna in mogano, raffigurante un intreccio di paglia. E mobili, tavoli, scrittoi, divani, poltrone, sgabelli, offrono una grande varietà di forme. L'illuminazione è specialmente curata: nel mezzo sta appesa una lumiera in bronzo ornata di minutissime dorature, ai lati degli affreschi piccoli bracciali sostengono le candele, e accanto ad un gran tavolo di marmo, su due colonne, due vasi di alabastro lasciano trasparire una tenue luce dando risalto ad un altorilievo di figurine pagane con una nitidezza elegantissima di disegno. E dovunque bronzi, orologi da tavolo, candelabri, anfore, statuette. Le pareti si legano al soffitto, diviso in due comparti, uno rettangolare e l'altro semicircolare, con le fascie minutamente lavorate a stucco e col grande fregio ispirato dal tempio di Vesta. Questi stucchi sono opera dello svizzero Negri, che lavorò in quel torno di tempo in altre case di Padova.

Si passa quindi nel «boudoir», detto di Canova, perché destinato ad ospitare un'opera dello scultore e una pregevole copia del ritratto di Canova del Reynolds. La testa di Minerva del Canova, di una modellazione vigorosa, prettamente classica, dove il profilo però s'attenua per una certa dolcezza umana, posa su un'alta colonna di marmo. I mobili, sempre in perfetto stile, dimostrano come, pure rispettando le linee classiche,

VASO DI ALABASTRO CON SCENE BACCHICHE. PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA. SALA DELL'ILIADE (*fot. Nigri*).

si potessero variare le forme con fervida fantasia. Ammirevole è l'elegantissimo soffitto, a vôlta e a cassettoncini, alcuni dei quali qua e là ornati da pitture, di soggetti mitologici e agresti, del Demin, delicate nella composizione, di un colorito vivace, che ravviva con originalità le linee classiche della breve vôlta.

La stanza da letto è divisa per metà da alte colonne, fra cui alcuni pennoni in mogano sostengono un tendame ricadente a panneggio, celando al di là l'alcova, limitata da una parete semicircolare dipinta a panneggi. Innanzi alla tenda una sedia a sdraio e un'alta lampada in bronzo di tipo romano: nei mobili e nello sfondo è la riproduzione esatta del quadro di Madame Récamier del David. Di fronte un caminetto con specchiera, e sulla mensola di marmo infiniti ninnoli e oggetti in cristallo e bronzo dorato, fra cui un originale orologio. Sopra le pesanti porte in mogano tre chiaroscuri del Demin raffigurano le gioie della famiglia: il Matrimonio, la Nascita, il Lavoro. Nell'alcova sono, dello stesso Demin, il Giorno e la Notte, pure in chiaroscuro.

PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA: LA SALETTA CANOVA (*fot. Nigri*).

Da un lato, dietro l'emiciclo dell'alcova, è lo stanzino da bagno con l'alta vasca marmorea e un grazioso soffitto a cupoletta, illuminato da una lampada pompeiana. Pure accanto alla stanza da letto è il gabinetto da toletta, dove la parete semicircolare è ornata da un fregio, sempre a chiaroscuro e del Demin, raffigurante le Arti: è una teoria di putti che sorreggono gli emblemi delle arti e dei mestieri, di una finezza e

ANTONIO CANOVA: TESTA DI MINERVA. PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA (*fot. Fiorentini*).

di una evidenza di disegno, che ne fanno, col tondo nel centro del soffitto, una delle più eleganti decorazioni del Demin. Da un lato una specchiera ovale e nel mezzo una pettiniera, dove lo specchio è sostenuto da un motivo originale di cornucopie.

Poco discosta è la stanza da lavoro. Qui sono ancora altri mobili originali: notevole specialmente il tavolino da lavoro. Alle pareti, frammezzo a molti quadri, interessante un grande ritratto della contessa Luisa Papafava, dipinto dal Cavalleri; un altro qua-

RINALDO RINALDI: LUISA PAPAFAVA BONCOMPAGNI OTTOBONI.
PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA (*fot. Nigri*).

dro raffigura la sorella di lei, la Serlupi. Vi è pure un busto in marmo della contessa Luisa, eseguito dal Rinaldi, di una purezza morbida di linee veramente canoviana. Nel piano inferiore è la sala da pranzo, vasto ambiente, che il Demin ha ornato con quattro grandi scene mitologiche, da lui poi in più matura età ritoccate, con soprapporte a chiaroscuro (i Quattro Elementi), con medaglioni a colori nel soffitto rappresentanti Apollo e le Ore, le Grazie e le divinità dell'Olimpo.

Risulta evidente agli occhi del visitatore come un'unica mente abbia guidato nei minimi particolari, direi quasi con pedantesca minuzia, l'allestimento di quelle stanze, in modo da correggere i disegni dei mobili di Gaetano Manzoni eseguiti poi dal padovano Carnera, scendendo a cure insolite agli architetti faciloni d'oggigiorno, e da precisare persino il numero dei cassetti e le dimensioni esatte di un mobile. Così che se tanta varietà di mobili e di ninnoli, di lumiere, di opere d'arte e di gingilli si fonde nell'armonia dell'assieme, e se le pareti e i soffitti formano la più degna cornice all'arredamento, è tutto merito di chi preparò e volle così disposto l'appartamento per accogliervi la sposa colta, intenditrice d'arte, venuta a ravvivare con la spiritualità geniale le severe stanze d'un antico palazzo padovano. Circostanza che si è rin-

PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA: STANZA DA LETTO, (PARTICOLARE). (*fot. Fiorentini*).

PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA. STANZA DI TOLETTA: LA PSICHE. IL FREGIO DI PUTTI È DEL DEMIN (*fot. Fiorentini*).

novata quindici lustri dopo, quando venne ad abitare queste stanze, di famiglia perugina ma nata e vissuta a Roma, e già legata da vincoli di parentela ai Papafava, la dama che volle rispettato il gusto dell'epoca e conservato l'appartamento quale l'aveva voluto l'architetto patrizio.

Le nozze di Donna Luisa Ottoboni Boncompagni col conte Francesco Papafava seguivano a Roma, in San Lorenzo in Lucina, il 18 novembre 1817. La sposa, giunta a Padova, dovette restare soddisfatta dal sontuoso, ma non ancora compiuto appartamento, che non poteva lasciarle troppo rimpiangere il magnifico palazzo paterno sul Corso di Roma, già costruito dal cardinale Le Jeune nel secolo XV, nel 1690 degli Ottoboni, e poi passato ai duchi di Fiano. Infatti la dama stabilì sua dimora a Padova e nella villa di Frassanelle, e raccolse intorno a sé persone dell'aristocrazia ed eletti ingegni, che le cure delle arti e della lettera-

PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA. STANZA DI TOLETTA: LA PETTINIERA.
(*fot. Nigri*).

tura anteponevano a quelle della politica. Ché per allora, dopo tanto alternarsi di dominatori, appariva sopita nei più la coscienza di patria che risorgerà col movimento romantico.

Nella sala, cui fanno sontuoso contorno i due grandi affreschi del Demin, raffiguriamo oggi la società della giovane dama. Si conversava, si leggeva intorno al fuoco crepitante nell'ampio caminetto. Cravattoni neri, abiti attillati in vita e larghi in basso: fra i cavalieri assiduo il bel conte Alessandro, sempre brillante conversatore, che s'accendeva e scoteva la bionda chioma inanellata nel rievocare i ricordi dei suoi viaggi. La dama di tanto in tanto esprimeva con dolce grazia qualche osservazione sua, dava un giudizio, approvava i versi estemporanei di qualche poeta, o ascoltava interessata la lettura delle *Notti* di Young o dei poemi di Ossian. I cavalieri approvavano ed ammiravano, appena osando quella ti-

FERDINANDO CAVALLERI: SANTA CECILIA (RITRATTO DELLA CONTESSA LUISA PAPAFAVA (*fot. Fiorentini*).

GIOVANNI DEMIN: IL MITO DI ATALANTA. AFFRESCO NELLA SALA DA PRANZO DEL PALAZZO PAPAFAVA A PADOVA (*fot. Fiorentini*).

PADOVA, PALAZZO PAPAFAVA: PARTICOLARE DELLA SALA DA PRANZO CON L'AFFRESCO DEL DEMIN: PAN E LE NINFE (*fot. Fiorentini*).

mida corte che era doveroso omaggio allo spirito e alla bellezza. Luisa, che sapeva tenere a freno quelle menti facili ad accendersi e che presentivano i furori romantici, volle occuparle in un lavoro, che certamente le suggerì qualche spiritello ironico: dagli assidui del suo salotto fece confezionare un tappeto da porsi innanzi al caminetto. Era diviso a riquadri, dove, su fondo verde, con lane bianche e rosse quei signori riprodussero a ricamo gli oggetti sparsi nelle varie stanze. Finché lavoravano non dicevano sciocchezze, e ascoltavano più attentamente le declamazioni poetiche... Avrà disfatto, come Penelope, il lavoro per farlo durare più a lungo? A lavoro compiuto, la bella dama e un po' tutti, uno a dispetto dell'altro, avranno calpestato con ironica soddisfazione lo strano tappeto, avvicinando i piedi alla fiammata del caminetto.

Luisa Papafava, che l'abate Fabris chiamò «gemma fra le dame» [3] e un altro abate, dallo stile involuto, disse, con curiosa espressione, che «tutta grazia e bontà direbbesi de' cicisbei avere unite le forze di attrazione e repulsione» [4], moriva, a soli 36 anni, nel gennaio del 1836. Il conte Francesco le sopravviveva di dodici anni, e si dedicava specialmente ad istituzioni benefiche. Il conte Alessandro moriva nel 1861, assai rimpianto dalla cittadinanza, dopo avere in altri luoghi, oltre che in casa propria, lasciato traccie della sua cultura, del suo fine gusto d'artista. Ma la sua opera principale resterà sempre la decorazione del palazzo proprio, che già vantava una magnifica sala settecentesca, che i Trento avevano fatto ornare dallo Zugno, e dove ancor oggi si può osservare un'opera notevole per abilità tecnica, se non per ispirazione artistica, il famoso gruppo in marmo del Fasolato, rappresentante la «Caduta degli Angeli nell'Inferno». Così che il Monteneri poteva argutamente scrivere:

Saliranno queste scale
il cristiano e il circonciso,
per trovar in quelle sale
e l'Inferno e il Paradiso.

Poiché l'epopea celebrata dagli affreschi e dagli altirilievi sembrava dare uno sfondo severo agli spassi letterari, fossero discussioni d'arte o letture di versi, e la dama che regnava in quei salotti, per lo spirito e il sapere, poteva sembrare una creatura discesa da sfere superiori a questo basso mondo. Così che i madrigali (nel primo quarto dell'Ottocento non erano scomparse, malgrado le pasticche di Francia, le malattie del secolo XVIII) si dovevano sussurrare, se mai, nei cantucci più discreti o a bassa voce.

BRUNO BRUNELLI.

---

(1) Questo e i brani seguenti sono tolti dalle lettere del conte Alessandro Papafava, scritte da Roma nel biennio 1803-04, conservate nell'Archivio Papafava, ed esaminate da me per cortese concessione del conte Alberto Papafava dei Carraresi.

(2) Arch. Papafava: *Conti e carteggio per acquisto*, 1806.

(3) *Esequie di S. E. Co. Alessandro Papafava Antonini dei Carraresi, Elogio funebre* letto dal canon. A. M. dott. FABRIS, Padova, tip. del Seminario, 1861, p. 24, n. 7.

(4) G. A. ab. MOSCHINI: *Lettera da Venezia*, 2 agosto 1823, alla signora E. Treves Consolo, in Biblioteca del Museo Civico di Padova, ms. BP. 2537, XIX.

UBALDO OPPI: BUOI DI ROMAGNA. MONACO. SECESSIONE.

COMMENTI

DI UBALDO OPPI e della sua pittura « Dedalo » trattò lungamente quattro anni fa, nel maggio del 1924, quando s'apriva l'Esposizione di Venezia che dedicava all'Oppi tutt'una sala. La mostra ebbe una larga fortuna di lodi e di vendite, e la rinomanza di Ubaldo Oppi cominciò allora. Il pittore non s'è riposato su quelli allori. Presente nelle maggiori mostre d'arte italiana anche oltre confine e ammirato come uno dei più singolari e compiuti pittori della nuova Italia, oggi egli è stato invitato dalla Secessione di Monaco a occupare, come a Venezia, un'intera sala coi suoi dipinti. Ve ne ha mandati ventisei: nudi femminili, paesaggi cadorini, scene di vita rustica nell'alta Romagna. La stessa Secessione aveva offerto un'altra sala a Felice Casorati (« Dedalo » anno 4° fasc. 4°); ma il Casorati ha preferito mandare quest'anno le sue opere nuove a Venezia dove l'Oppi espone soltanto un ritratto di signora. Queste nuove tele confermano il monumentale vigore di questo artista, la fermezza del suo disegno, la semplicità sempre più solenne delle sue concezioni. A dir tutto, vorremmo che egli tornasse a schiarire il colore delle sue figure, a dar loro la freschezza di tinte che ammirammo nelle « Amiche », nella « Sposa », nelle « Donne che cantano », nel « Cieco » e che ancóra ammiriamo nei suoi paesaggi. Questo suo modellare in bruno sembra forse aggiungere peso alle forme atletiche dei suoi modelli preferiti, ma toglie calore e vita all'arte di lui. Nella pittura di paese egli s'è invece mantenuto più sereno e più vario, sotto chiari cieli montanini che s'inalzano di là da cime maestose e solitarie; e la tranquilla luce scende giù pei pendii boscosi ad accarezzare le strade e le piazze dei borghi alpestri, e tutta la scena ne prende un chiarore di sogno. Ubaldo Oppi s'accinge adesso a un'altra prova degna di lui: a dipingere la vasta lunetta dell'arcoscenico nel nuovo teatro Excelsior che si sta costruendo sul Corso Vittorio Emanuele in Milano. L'opera sarà a posto nell'ottobre venturo.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

SCRIVANIA INTARSIO E BRONZI, XVIII SECOLO.

VT VEHE
MENTER
ARDEAT